

«*Invisible Man* de Ralph Ellison : quand le texte tente de mettre en scène l'opposition entre présence et représentation»

De façon assez surprenante, la critique littéraire s'est rarement intéressée au problème de la représentation du protagoniste dans *Invisible Man*, roman de l'écrivain afro-américain Ralph Ellison paru en 1952. La plupart du temps, cette question a été reléguée au second plan. De façon privilégiée, on s'est attaché à l'étude de la voix dans le texte, voix du narrateur qui s'élève depuis les profondeurs d'une cave dès le prologue du roman. Cet étrange évitement d'un problème esthétique pourtant délicat — on peut en effet se demander comment Ellison a relevé le défi romanesque qui consiste à représenter un homme invisible — tient sans doute à la vaste tradition critique qui aborde un grand nombre d'œuvres afro-américaines sous l'angle du «*talking book*»¹, le «livre parlant». *Invisible Man*, il est vrai, invite à ce type de lecture. Le roman s'ouvre et se referme sur la voix du narrateur. Et dans ses différents essais, Ellison — musicien très féru de jazz — ne cesse d'employer des comparaisons musicales pour commenter son texte. Pourtant, s'en tenir à de telles analyses revient à considérer que la voix est la «seule chose du corps qui passe dans le texte»². «Relique par excellence, [elle] fonde[rait] des lieux là même où le corps demeure inconnu»³. Pour éviter cet effet de réduction, on tentera dans cet article d'affronter la question souvent éludée du corps du personnage dans le roman. Son inscription est certes des plus complexes, pourtant l'homme invisible n'est en rien une simple voix désincarnée. Ellison lui «fait un trou», lui donne une place dans le texte, en réalisant ce tour de force qui consiste, au sein de la fiction, à créer ce que j'appellerai un «effet de présence».

Une forme très particulière d'invisibilité

Avant d'aborder la délicate question de la représentation dans *Invisible Man*, la forme très particulière d'invisibilité qui frappe le personnage doit être examinée. Elle est d'ailleurs si étrange

¹ Cf. «Du XIXe siècle à *Invisible Man* (1952), la tradition narrative afro-américaine a consisté, pour la seconde génération d'écrivains noirs, à revisiter un autre trope, celui du 'Livre Parlant' ('*Talking Book*') ou de 'la voix dans le texte'.» (Henry Louis Gates, *Figures in Black, Words, Signs and the "Racial" Self*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1987, p. XXXII, ma traduction).

² Michel Certeau, «Histoires de corps», Entretien avec Michel Certeau, *Esprit, Le corps... entre illusions et savoirs*, n° 62, févr. 1982, pp. 179-187, p. 185.

³ *Ibid.*

que, dès l'*incipit* du prologue, le narrateur prend la parole de façon abrupte pour décrire le phénomène bizarre dont il est victime :

I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allen Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids—and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me. Like the bodiless heads you see sometimes in circus sideshows, it is as though I have been surrounded by mirrors of hard, distorting glass. When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination—indeed, everything and anything except me.

Nor is my invisibility exactly a matter of a bio-chemical accident to my epidermis. That invisibility to which I refer occurs because of a peculiar disposition of the eyes of those with whom I come in contact. A matter of construction of their inner eyes, those eyes with which they look through their physical eyes upon reality. I am not complaining, nor am I protesting either. It is sometimes advantageous to be unseen, although it is most often rather wearing on the nerves. Then too, you're constantly being bumped against by those of poor vision. Or again, you often doubt if you really exist. You wonder whether you aren't simply a phantom in other people's minds. Say, a figure in a nightmare which the sleeper tries with all his strength to destroy.⁴

L'invisibilité du personnage constitue, on le voit, une donnée hautement problématique. Le narrateur, n'échappant pas totalement à la saisie de l'œil, ne relève pas de «l'invisible par nature», catégorie «réputé[e] irréprésentable»⁵. Cette première ambiguïté explique sans doute pourquoi le romancier s'interdit d'avoir recours aux stratégies de contournement grâce auxquelles, dans la

⁴ Ralph Ellison, *Invisible Man*, New York, Random House, 1952 ; pour l'édition de référence : New York, Vintage Books Edition, 1972, p. 3 ; trad. : «Je suis un homme qu'on ne voit pas. Non, rien de commun avec ces fantômes qui hantaient Edgar Allen Poe ; rien à voir, non plus, avec les ectoplasmes de vos productions hollywoodiennes. Je suis un homme réel, de chair et d'os, de fibres et de liquides — on pourrait même dire que je possède un esprit. Je suis invisible, comprenez bien, simplement parce que les gens refusent de me voir. Comme les têtes sans corps que l'on voit parfois dans les exhibitions foraines, j'ai l'air d'avoir été entouré de miroirs en gros verre déformant. Quand ils s'approchent de moi, les gens ne voient que mon environnement, eux-mêmes, ou des fantasmes de leur imagination — en fait, tout et n'importe quoi, sauf moi. Mon invisibilité n'est pas davantage une question d'accident biochimique survenu à mon épiderme. Cette invisibilité dont je parle est due à une disposition particulière des yeux des gens que je rencontre. Elle tient à la construction de leurs yeux internes, ces yeux avec lesquels, par le truchement de leurs yeux physiques, ils regardent la réalité. Je ne me plains pas, je ne proteste pas non plus. Il est parfois avantageux de n'être pas vu, encore que, dans l'ensemble, cela vous porte plutôt sur les nerfs. Et puis, aussi, ces gens dont la vision est mauvaise se cognent à vous sans arrêt. Ou même, il vous arrive souvent de douter réellement de votre existence. Vous vous demandez si vous n'êtes pas simplement un fantôme dans l'esprit d'autrui. Disons, un personnage de cauchemar, que le dormeur essaye désespérément de détruire.» (Texte de référence pour la traduction : *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, traduit de l'américain par Magali et Robert Merle, Paris, Grasset, «Les Cahiers rouges», 1969, p. 37).

⁵ Cf. «Invisible par nature est ce qui, échappant à la saisie de l'œil, est réputé irréprésentable. La liste des ces objets est longue, depuis le vent, dont on ne voit que les effets, jusqu'aux idées platoniciennes qui ne sont accessibles qu'à une contemplation qui n'a rien de visuel». (François Lecercle, «Préambule», in *Visible/Invisible au théâtre, Textuel*, Revue de l'UFR «Sciences des textes et documents» de Paris 7, n° 36, 1999, pp. 5-23, p. 15).

tradition littéraire, «l'invisible finit par se rendre visible»⁶. On ne se situe en effet ni dans le fantastique («*I am not a spook like those who haunted Edgar Allen Poe*»), ni dans la science-fiction («*nor is my invisibility exactly a matter of a bio-chemical accident to my epidermis*»). Cet «homme réel, de chair et d'os, de fibres et de liquides» ne pourra donc être décrit comme les êtres fantomatiques qui hantent le fantastique, «fragiles, ténus, prêts à s'estomper»⁷. Dans *Invisible Man*, le registre de la fluidité est exclu et, avec lui, la possibilité de mettre en scène des formes floues, indistinctes. Ellison devra donc trouver une autre voie que celle de «l'écriture de l'indéterminé» qui consiste dans le fantastique, selon Jean Rousset, à réduire systématiquement «les signaux de l'invisibilité à leur degré minimal d'intensité : touchers impalpables, chuchotements, soupirs, lueurs, figures fuyantes»⁸. Est-ce à dire qu'Ellison opte, à l'inverse, pour une représentation outrée, grotesque⁹ de son personnage, prolongeant ainsi la voie ouverte par Herbert George Wells dans *The Invisible Man*¹⁰ (1932), roman dont la reprise est inscrite dans le titre même de son œuvre ? Dans ce texte de science-fiction, qui narre les méfaits d'un physicien rendu invisible grâce à l'absorption d'une drogue qu'il a longuement concoctée, Wells utilise avant tout l'invisibilité comme ressort romanesque. Il privilégie, en conséquence, les effets de surprise produits par le mystérieux personnage et utilise pour les traduire un régime descriptif approprié, souvent caricatural : «*he caught a glimpse of a most singular thing, what seemed a handless arm waving towards him, and a face of three huge indeterminate spots on white, very like the face of a pale pansy*»¹¹. Dans ce roman, de nombreuses images humoristiques déclinent le paradoxe de l'invisibilité. «*I could not go*

⁶ Jean Rousset, «De l'invisible au visible : la morte-vivante», in *Du Visible à l'invisible, Pour Max Milner*, t. 1, Paris, José Corti, 1988, pp. 155-163, p. 159.

⁷ Michel Jeanneret, «Aurélia : faire voir l'invisible», in *Du Visible à l'invisible, Pour Max Milner*, t. 2, *ibid.*, pp. 9-18, p. 11.

⁸ Jean Rousset, «De l'invisible au visible : la morte-vivante», art. cité, p. 161.

⁹ Dans un article intitulé «*Ralph Ellison: Twenty Years After*», David L. Carson qualifie de «*grotesque romance*» l'œuvre de Herbert George Wells, *The Invisible Man*. (*Studies in American Fiction*, n° 1, 1973, pp. 1-23, p. 8).

¹⁰ Cf. «Le choix d'Ellison doit être interprété comme un acte délibéré, quasi une invitation à lire son travail dans sa relation avec celui de Wells, ne serait-ce que dans la perspective de la comparaison, du contraste ou de l'ajout.» (Rudolf F. Dietze, *Ralph Ellison: The Genesis of an Artist*, Verlag Hans Carl Nürnberg, 1982, p. 18, ma traduction).

¹¹ Herbert George Wells, *The Invisible Man*, pour l'édition de référence : Berkeley Publishing Corporation, 1964, p. 18 ; trad. : «Il ne fit qu'apercevoir une chose tout à fait singulière : comme un bras sans main, s'agitant dans sa direction, et une figure à peine indiquée par trois gros points noirs sur du blanc, pareils aux taches marquées sur une pensée jaune.» (Texte de référence pour la traduction : *L'Homme invisible*, 1932, traduit de l'anglais par Achille Laurent, Paris, Albin Michel, 1958, «Le Livre de poche», p. 25).

*abroad in snow—it would settle on me and expose me. Rain, too, would make, a watery outline, a glistening surface on a man—a bubble...»*¹², «*I had become a wrapped-up mystery, a swathed and bandaged caricature of a man*»¹³, déclare le protagoniste. Rien de tel chez Ellison, dans son texte, l'invisibilité est — comme l'explicite le prologue — plus métaphorique et idéologique que physique. Pourtant le romancier joue sur l'ambiguïté de la notion. Le narrateur affirme «ne pas être vu» et, dans son imaginaire, la scène réaliste se métamorphose en fantasmagorie : «*you often doubt if you really exist. You wonder whether you aren't simply a phantom in other people's minds. Say, a figure in a nightmare which the sleeper tries with all his strength to destroy*».

Invisibilité et idéologie : le refus des stratégies représentatives conventionnelles

Comment, dès lors, rendre compte de cette forme d'invisibilité qui déjoue les stratégies littéraires traditionnelles ? Faut-il d'emblée réduire sa portée comme le fait Robert Merle dans son introduction au roman ? «On remarquera, [écrit-il], que l'invisibilité n'apparaît que dans le prologue et l'épilogue, c'est-à-dire, dans les parties hors récit, où Ellison donne libre carrière à un humour grinçant ou prophétique qui dépasse la réalité»¹⁴. Il est difficile de s'en tenir à une telle lecture. S'il est exact que l'invisibilité intervient essentiellement au début et à la fin du roman — mais pas uniquement dans les parties cadres —, elle constitue cependant la ligne directrice du récit. Comme dans la tradition picaresque, le lecteur assiste à l'éveil progressif d'une conscience, conscience du narrateur qui se construit précisément par la découverte de son invisibilité, longtemps méconnue. La torsion qui permet à Robert Merle d'éluder la question de l'invisibilité s'explique toutefois. Le roman produit un effet étonnant qui tient sans doute à l'emboîtement de différents plans, un peu — si l'on me permet l'anachronisme de la comparaison — comme dans *L'Illusion comique* de Corneille. Dans le prologue, le narrateur, on l'a vu, revendique son invisibilité, déclaration inouïe qui permet au sujet de s'affirmer. Puis après cette entrée en matière fracassante, le roman reprend la forme traditionnelle du récit autobiographique. Dès le premier chapitre, le narrateur entame la remontée de son histoire, et du même coup le lecteur en vient à pratiquement oublier cette donnée

¹² *Ibid.*, p. 108 ; trad. : «Je ne pouvais pas aller dehors par la neige : en s'accumulant sur moi, elle m'aurait dénoncé. La pluie, elle aussi, eût fait de moi une silhouette ruisselante, un simulacre humain étincelant, une bulle fantastique...» (*Op. cit.*, p. 181).

¹³ *Ibid.*, p. 115 ; trad. : «[...] j'étais devenu un mystère habillé, une caricature d'homme, tout en maillot et en bandages.» (*Op. cit.*, p. 194).

¹⁴ Robert Merle, Préface à *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, *op. cit.*, texte non paginé.

pourtant essentielle qu'est l'invisibilité du protagoniste. Cet effet est bien évidemment recherché et tient en grande partie à l'absence de représentation du personnage. Loin d'attirer l'attention du lecteur, le procédé passe inaperçu. On a tendance à l'interpréter comme une reprise des conventions utilisées par Camus dans *L'Etranger*, par exemple : un récit subjectif, dont la vraisemblance rendrait artificielle la description physique du personnage par lui-même. *L'Etranger*, toutefois, ne travaille pas sur le même substrat idéologique qu'*Invisible Man*. L'invisibilité du protagoniste qui s'inscrit dans le titre du roman d'Ellison n'est nullement accessoire. Elle va de pair avec trois rejets que l'écrivain formule explicitement et qui déterminent en grande partie le régime paradoxal de représentation adopté. D'un point de vue littéraire, Ellison répudie en tout premier lieu l'esthétique naturaliste. Selon lui, cette notation du réel a non seulement trop souvent colporté des images négatives du Noir, elle convient également fort peu à l'expression de l'expérience afro-américaine contemporaine dans son extrême complexité¹⁵. D'un point de vue idéologique, l'écrivain récuse en second lieu «le concept pseudo-scientifique forgé par les sociologues [...] qui prétend expliquer presque tous les problèmes des Afro-Américains par [leur] 'haute visibilité'»¹⁶. Comme il s'en explique :

*My friends had made wry jokes out of the term for many years, suggesting that while the darker brother was clearly "checked and balanced" [...] on the basis of his darkness he glowed nevertheless within the American conscience with such intensity that most whites feigned moral blindness toward his predicament...*¹⁷

Ellison interroge enfin, en tant que romancier, la stéréotypie qui voudrait que le Noir soit un être fondamentalement physique :

[...] the irony is that we've never really gotten away from that old body business, the Negro as symbolic of instinctual man. [...] It's a glorious thing to know the uses of the body and not to be afraid of it, but [...] I don't see any solution for literary art. If you're a dancer, fine. If

¹⁵ Cf. Ralph Ellison, «*Indivisible Man*», 1970, in *The Collected Essays of Ralph Ellison*, New York, The Modern Library, 1995, pp. 353-395, p. 368.

¹⁶ Ralph Ellison, Préface, in *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, op. cit., pp. I-XVIII, p. IX ; pour le texte original : «*that pseudoscientific sociological concept which held that most Afro-American difficulties sprang from our 'high visibility'*», (*Introduction to Invisible Man*, 1982, in *The Collected Essays of Ralph Ellison*, op. cit., pp. 471-485, p. 478).

¹⁷ Ralph Ellison, *Introduction to Invisible Man*, *ibid.* ; trad. : «Depuis des années, mes amis faisaient des plaisanteries amères sur cette «haute visibilité» et soulignaient que si le citoyen de couleur avait vu sa noirceur abondamment analysée et disséquée [...], il brillait néanmoins, dans la conscience américaine, avec une telle intensité que la plupart des Blancs feignaient la cécité intellectuelle devant sa triste condition...» (*Op. cit.*, p. IX).

*you're a musician, fine. But what are you going to do as a writer, or what are you going to do as a critic?*¹⁸

Rejet du naturalisme, de la notion de «haute visibilité» et des représentations stéréotypées du Noir, ces diverses prises de position dessinent le paysage idéologique et philosophique sur lequel se détache la notion d'invisibilité chez Ellison. Elles posent toutes, en outre, la même question : comment figurer un personnage de Noir qui échapperait aux représentations conventionnelles ?

L'homme invisible en tant qu'«être au monde»

Dans la mesure où il défie l'ordre descriptif traditionnel, on a souvent considéré que le personnage d'Ellison imposait sa présence textuelle par le biais de sa voix. En 1981 d'ailleurs, dans une préface destinée à la réédition de son roman, Ellison renforçait encore cette approche en reconstituant la genèse de son texte sous la forme d'un conflit théâtralisé :

*For while I had structured my short stories out of familiar experiences and possessed concrete images of my characters and their backgrounds, now I was confronted by nothing more substantial than a taunting, disembodied voice. [...] I was annoyed to have my efforts interrupted by an ironic, down-home voice that struck me as being as irreverent as a honky-tonk blasting through a performance, say, of Britten's War Requiem.*¹⁹

Dans cette préface écrite tardivement, Ellison s'amuse à figurer sous la forme d'un mauvais génie, cette voix qui l'habite. Habilement, avant même que le lecteur ne soit amené à «entendre» cette voix, avant le lever de rideau que constitue le prologue, elle s'impose par sa présence obsessionnelle et sa tonalité discordante. Poursuivant l'approche du romancier, la critique a beaucoup étudié la voix, son élévation et l'inscription de sa présence dans le roman. Ces analyses au demeurant fort convaincantes font de la voix du narrateur la source et le foyer du récit. Elles

¹⁸ Ralph Ellison, «*Indivisible Man*», art. cité, pp. 365-366 ; pour ma traduction : «[...] l'ironie tient au fait que l'on ne s'est jamais vraiment défait de la vieille image du corps noir, du Noir comme symbole de l'homme *instinctuel*. [...] On peut certes se glorifier de savoir se servir de son corps et de ne pas être effrayé par lui, mais [...] je n'y vois aucune solution pour la littérature. Vous êtes danseur, bien. Vous êtes musicien, bien. Mais qu'est-ce que vous allez faire en tant qu'écrivain, en tant que critique ?»

¹⁹ Ralph Ellison, *Introduction to Invisible Man*, *op. cit.*, pp. 471-485, pp. 477-478 ; trad. : «[...] alors que j'avais construit mes récits précédents à partir d'expériences familières avec, à l'esprit, des images concrètes de mes personnages et de leur environnement, je me trouvais à présent confronté à une simple voix désincarnée et obsédante. [...] J'étais [...] profondément agacé de voir mes efforts perturbés par une voix ironique aux accents familiers, qui me paraissait aussi irrévérencieuse que les couinements d'une trompette de fanfare villageoise au milieu du *War Requiem* de Britten...» (Préface, in *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, *op. cit.*, pp. I-XVIII).

éludent du même coup la question du corps, qui devient le point aveugle du roman. Ellison, on l'a suggéré, recherche cet effet, mais encore faut-il comprendre comment il l'obtient.

L'invisibilité telle que la conçoit Ellison est une notion si complexe, qu'elle est fuyante, insaisissable. Elle dérouté d'autant le lecteur que, lorsque le narrateur la commente dans le prologue, elle est prise dans un réseau serré de formules oxymoriques qui lui sont explicitement liées : «*I now can see the darkness of lightness*»²⁰, «*it was a strangely satisfying experience for an invisible man to hear the silence of sound*»²¹. L'invisibilité provoque une immersion dans le royaume de l'ambivalence comme l'illustre, dans une scène onirique, un dialogue entre le narrateur et une esclave :

"I dearly loved my master, son," she said.

"You should have hated him," I said.

"He gave me several sons," she said, "and because I loved my sons I learned to love their father though I hated him too."

*"I too have become acquainted with ambivalence," I said. "That's why I'm here.""*²²

Comme le montre leur contextualisation, les expressions oxymoriques ont toutes partie liée avec l'invisibilité du narrateur et invitent à la penser sur le même mode. Aussi, pour comprendre en quoi l'invisibilité est d'une nature profondément ambiguë, faut-il en dérouler le fil, en reconstituer l'histoire telle qu'elle nous est livrée. L'invisibilité, dans ce roman, n'est en effet pas une donnée factuelle. Elle relève d'une prise de conscience, d'un dessillement dont le personnage va — après le prologue où il énonce son principe — faire le récit, ou du moins ébaucher les étapes.

On a parfois critiqué le caractère artificiel de la construction d'*Invisible Man* : une vaste anamnèse encadrée par un prologue et un épilogue, séquences au cours desquelles le narrateur se trouve dans un même lieu, un trou qu'il a confortablement aménagé. Loin d'être gratuite, cette construction s'avère nécessaire. Avant de se lancer dans le dépliement de son histoire, dans ce «dehors, depuis lequel [il] dispose le récit possible de la genèse de [son] présent, [le narrateur doit]

²⁰ *Invisible Man*, *op. cit.*, p. 5 ; la traduction française du texte gomme quelque peu l'oxymore : «à présent je suis capable de découvrir le principe noir de la lumière» (*op. cit.*, p. 40).

²¹ *Ibid.*, p. 10 ; traduction : «c'était une expérience étrangement satisfaisante, pour un homme invisible, d'entendre le silence du son» (*op. cit.*, p. 45).

²² *Ibid.*, p. 8 ; trad. (*op. cit.*, p. 43) :

— J'ai tendrement aimé mon maître, fils, dit-elle.

— Tu aurais dû le haïr, dis-je.

— Il m'a donné plusieurs fils, dit-elle, et parce que j'aimais mes fils, j'ai appris à aimer leur père, tout en le haïssant en même temps.

— Moi non plus, je n'ignore pas ce qu'est l'ambivalence, dis-je. C'est pour cela que je suis ici.

se replier sur un 'dedans'»²³. Menacé de disparaître dans le récit de sa vie — narration picaresque au cours de laquelle l'unité physique du personnage tend à se dissoudre du fait de tous les rôles qu'il sera appelé à endosser —, le narrateur doit tout d'abord s'ancrer dans un lieu, marquer un territoire où il pourra faire retour. La cave, endroit de l'enfouissement, constitue donc un espace privilégié pour l'homme invisible. Elle sert de point de capiton à ce personnage atopique, qui y inscrit sa présence. Dépourvu d'un corps qui donnerait une enveloppe à son intégrité mentale et physique de sujet, il trouve à défaut une cave, soit une espèce de cocon qui va lui permettre une mise en scène de son corps en négatif :

*Now don't jump to the conclusion that because I call my home a "hole" it is damp and cold like a grave; there are cold holes and warm holes. Mine is a warm hole. [...] My hole is warm and full of light.*²⁴

Même si l'on a souvent souligné²⁵ le fait que, par delà l'influence dostoïevskienne *Des Carnets du sous-sol* (1864), Ellison avait repris ce thème de l'homme dans le souterrain à la nouvelle de Richard Wright, *The Man Who Lived Underground* rédigée en 1941, Ellison modifie considérablement l'image négative de l'égout où flotte des cadavres, symbole — pour Richard Wright — du ghetto dans lequel les Afro-Américains ont été confinés par le pouvoir blanc. Chez Ellison, dans le trou règne, au contraire, le principe de plaisir. Là où Wright dépeignait un dédale labyrinthique, spatialisation d'un défilé cauchemardesque²⁶, Ellison décrit au contraire un lieu centripète, dispositif matriciel conçu à partir du corps qui l'habite et pour son plus grand confort :

And I love light. Perhaps you'll think it strange that an invisible man should need light, desire light, love light. But maybe it is exactly because I am invisible. Light confirms my reality, gives birth to my form. [...] In my hole in the basement there are exactly 1,369 lights. I've wired the entire ceiling, every inch of it. [...] And maybe I'll invent a gadget to place my coffee pot on the fire while I lie in bed, and even invent a gadget to warm my bed [...].

Now I have one radio-phonograph; I plan to have five. There is a certain acoustical deadness in my hole, and when I have music I want to feel its vibration, not only with my ear

²³ Bernard Sichère, *Eloge du sujet, Du retard de la pensée sur le corps*, Paris, Grasset, 1990, p. 85.

²⁴ *Invisible Man*, op. cit., p. 5 ; trad.: «Ne vous hâtez pas de conclure : ce n'est pas parce que j'appelle mon chez-moi un 'trou' qu'il est humide et froid comme une tombe ; il y a des trous froids et des trous chauds. Le mien est un trou chaud. [...] Mon trou est chaud et plein de lumière.» (Op. cit., p. 39).

²⁵ Cf. William Goede, «Our Lower Frequencies: The Buried Man in Wright and Ellison», *Modern Fiction Studies*, vol. 15, n° 4, 1969-1970, p. 488, note 8.

²⁶ Cf. «He ducked his head, suddenly blinded by light. He narrowed his eyes; the red-white rows of meat were drenched in yellow glare.» ; pour la traduction française de Claude-Edmonde Magny : «Il rentra la tête dans les épaules, aveuglé par une brusque lumière. Il plissa les yeux : les rangées de viande blanc-rouge étaient baignées d'un éblouissement jaune.» (Richard Wright, *The Man Who Lived Underground*, Paris, Aubier-Flammarion, «Bilingue», 1971, pp. 98-99).

*but with my whole body. I'd like to hear five recordings of Louis Armstrong playing and singing "What Did I Do to Be so Black and Blue"—all at the same time. Sometimes now I listen to Louis while I have my favorite dessert of vanilla ice cream and sloe gin. I pour the red liquid over the white mound, watching it glisten and the vapor rising as Louis bends that military instrument into a beam of lyrical sound.*²⁷

Comment mieux illustrer «la réversibilité du voyant et du visible»²⁸, ces deux pôles indissociables de la vision ? Invisible, le narrateur se rend visible en devenant voyant. Pour employer une métaphore cinématographique, il nous dévoile le champ pour mieux imposer sa présence en contre-champ. Comme s'en explique Merleau-Ponty : «dès que je vois, il faut [...] que la vision soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait, installé au milieu du visible...»²⁹ Tel est bien l'enjeu de cette «théâtralisation volumineuse»³⁰ du sujet qui se déploie à travers la mise en scène de l'«enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant»³¹. Le corps invisible du narrateur exhibe sa visibilité dans une sorte de «repliement, d'invagination, [...] de capitonnage»³², grâce auxquels il incorpore le monde. Dans cette cavité, le narrateur donne corps aux choses, pour qu'en retour les choses lui donnent corps. Echappant à toute représentation unificatrice, le sujet impose sa présence par sa densité. Elle est restituée par une texture serrée de sensations qui, dans leur cohésion, engendrent l'effet de présence d'un corps. Rejetant le mode traditionnel de la représentation, c'est grâce au «dérèglement organisé de tous [s]es sens» — formule rimbaldienne qui constitue, selon

²⁷ *Invisible Man*, *op. cit.*, pp. 5-6 ; trad. : «Et j'adore la lumière. Vous allez peut-être penser que c'est bizarre, qu'un homme invisible ait besoin de lumière, désire la lumière, aime la lumière. Mais c'est peut-être précisément parce que je *suis* invisible. La lumière confirme ma réalité, donne naissance à ma forme. [...] Dans mon trou, dans le sous-sol, il y a exactement 1369 ampoules. J'ai électrifié tout le plafond, centimètre par centimètre. [...] Et il est possible que j'invente un dispositif pour poser la cafetière sur le feu tout en restant au lit, ou même pour me chauffer le lit [...]. Maintenant, je n'ai qu'un radio-phono ; j'ai l'intention d'en avoir cinq. Il y a une certaine insensibilité acoustique dans mon trou, et lorsque j'ai de la musique, je veux véritablement sentir sa vibration, non seulement avec mon oreille, mais avec tout mon corps. J'aimerais avoir cinq disques de Louis Armstrong jouant et chantant *Qu'est-ce que j'ai fait pour être si noir et broyer tant de noir* — tous en même temps. Il m'arrive maintenant d'écouter Louis tout en dégustant mon dessert préféré — glace à la vanille et prunelline. Je verse le liquide rouge sur le monticule blanc, je le regarde scintiller, et j'observe la vapeur qui s'élève, tandis que Louis fait sortir de cet instrument militaire des accents lyriques et radieux.» (*Op. cit.*, pp. 40-41).

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, «Tel», 1964, p. 194.

²⁹ *Ibid.*, p. 177.

³⁰ Expression que je reprends à Jean-François Lyotard (cf. *Economie libidinale*, Paris, Minuit, 1974, p. 16).

³¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 185.

³² *Ibid.*, p. 199.

Ellison, la condition fondamentale de toute fiction³³ — que le romancier campe son personnage. Il le dessine comme une configuration «énergétique et non représentati[ve]»³⁴ à travers une série de «signes intenses» (la chaleur, l'acoustique et la luminosité). Sujet de désir et de plaisir, le narrateur est avant tout un «être au monde»³⁵. «Un monde se dispose autour de [lui] et commence à exister pour [lui]»³⁶. Sa présence s'y inscrit en creux par le biais de ses sensations, encore exacerbées par la marijuana. Ellison crée ainsi au sein de la fiction ce que j'ai nommé «un effet de présence»³⁷. Source absolue de la perception, corps enfoui dans une poche du tissu urbain, le protagoniste peut désormais se lancer et «disparaître» dans la narration, il a été une fois pour toutes ancré dans le monde.

Le corps souffrant, vecteur privilégié de la «foi perceptive»³⁸

Malgré la construction en *flash-back*, aucun changement majeur n'intervient dans le régime représentatif adopté. Tant dans le prologue que dans le reste du récit, le romancier s'interdit de décrire et même de donner un nom à son personnage. De ce fait, le lecteur se heurte de façon plus en plus pressante à la même question. Dans la mesure où l'homme invisible est vu par les autres personnages (plusieurs occurrences du verbe «voir» en attestent³⁹), «*[the] problem [...] of creating the uncreated features of his face*»⁴⁰ («le problème de créer les traits inexistantes de son visage») se pose avec de plus en plus d'acuité. On comprend dès lors que l'on a bien affaire à une

³³ Cf. «HERSEY: Qu'est-ce qui l'emporte pour vous dans l'écriture, le fait d'entendre ou de voir ?

ELLISON: Il se peut que je conçoive une chose de façon auditive, mais sur le papier il faut qu'on puisse la visualiser. Les deux doivent fonctionner simultanément. Quelle est la vieille formule — 'le dérèglement organisé de tous les sens' (*'the planned dislocation of the senses'*) ? C'est la condition de la fiction, je crois.» («*A completion of Personality : A Talk with Ralph Ellison*», in *The Collected Essays of Ralph Ellison*, op. cit., pp. 783-817, p. 798, ma traduction).

³⁴ Cf. Jean-François Lyotard, *Economie libidinale*, op. cit., p. 32.

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, Avant-propos à *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 ; pour l'édition de référence : Gallimard, «Tel», p. VIII.

³⁶ *Ibid.*, p. III.

³⁷ Je calque cette expression sur celle de Roland Barthes, qui parlait d'«effet de réel» pour caractériser le fonctionnement du réalisme (cf. Roland Barthes, «L'effet de réel», in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, «Points/Essais», pp. 81-89).

³⁸ Cf. «Pour nous, 'la foi perceptive' enveloppe tout ce qui s'offre à l'homme naturel en original dans une expérience-source, avec la vigueur de ce qui est inaugural et présent en personne...» (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 209).

³⁹ Cf. «*[...] and perhaps because of the near darkness, he saw me*» (op. cit., pp. 3-4) ; «*See that boy over there ?*» (Op. cit., p. 17, souligné par moi).

⁴⁰ Ralph Ellison, «*Indivisible Man*», art. cité, p. 392.

stratégie retorse qui exhibe son refus de la représentation tant physique qu'onomastique, et qui joue sur le sentiment de frustration que ce manque ne peut qu'engendrer chez le lecteur. En dépit du dédoublement du protagoniste en acteur de sa vie et narrateur au regard surplombant qui entame un récit rétrospectif — dédoublement typique du récit picaresque —, le personnage échappe à toute description physique. Il devient de ce fait un sujet, «non pas effacé mais barré»⁴¹ comme par le X qui s'inscrit dans le nom de Malcolm X. Cette continuité dans le régime figuratif est d'autant plus perceptible qu'Ellison s'ingénie à effacer toute trace de rupture. Tandis que le corps était source de plaisirs dans le prologue, dans le premier chapitre, le corps souffrant, soit sa figure inversée, est mis en scène. L'inscription des sensations de douleur et de bien-être produit toutefois un même effet : «elles dessinent la figure incertaine et énigmatique d'une entité corporelle...»⁴²

Au cours de l'épisode de «La Bataille Royale», c'est effectivement par l'expérience de la douleur qu'est traduite la corporéité du narrateur. Afin d'amuser la bonne société, on a bandé les yeux de ces jeunes Noirs qui doivent se battre sur un ring pour le plus grand plaisir des notables blancs réunis. La violence de la scène explose, encore accentuée par la focalisation interne :

*Blindfolded, I could no longer control my motions. I had no dignity. I stumbled about like a baby or a drunken man. The smoke had become thicker and with each new blow it seemed to sear and further restrict my lungs. My saliva became like hot bitter glue. A glove connected with my head, filling my mouth with warm blood. It was everywhere. I could not tell if the moisture I felt upon my body was sweat or blood. A blow landed hard against the nape of my neck. I felt myself going over, my head hitting the floor. Streaks of blue light filled the black world behind the blindfold.*⁴³

L'intensité des phénomènes ressentis, traduite par un style «uppercut», sec, précis, au rythme haletant des coups qui pleuvent, vise à imposer l'impression de l'authenticité d'une présence. La précision des sensations perçues, leur rendu par des images corporelles donnent «à l'énoncé de la souffrance un poids supplémentaire de réalité et de prégnance»⁴⁴. Malgré le contexte fictionnel, on

⁴¹ Distinction que Merleau-Ponty reprend à Husserl (cf. *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 184).

⁴² Michel Bertrand, «Les Paradoxes de la douleur», in *Esprit*, *Le corps... entre illusions et savoirs*, n° 62, févr. 1982, pp. 152-163, p. 158.

⁴³ *Invisible Man*, op. cit., p. 18 ; trad. : «Aveuglé, j'étais incapable de contrôler mes mouvements. J'étais sans dignité. Je trébuchais à tout instant, comme un bébé ou un homme ivre. La fumée s'était encore épaissie, et à chaque nouveau coup, elle semblait dessécher et rétrécir encore mes poumons. Ma salive se transformait en colle chaude et amère. Un gant rencontra ma tête, et ma bouche se remplit de sang tiède. Ça venait de partout. J'aurais été incapable de dire si la moiteur que je sentais sur mon corps était de la sueur ou du sang. Un coup atterrit avec force sur ma nuque. Je me sentis basculer, ma tête heurta le plancher. Des rais de lumière bleue emplirent le monde noir derrière le bandeau.» (Op. cit., pp. 55-56).

⁴⁴ Michel Bertrand, «Les Paradoxes de la douleur», art. cité, p. 162.

retrouve le phénomène décrit par Michel Bertrand dans un article intitulé «Les Paradoxes de la douleur» :

Parler de ou sur sa douleur, c'est toujours inconsciemment tenter de la ressusciter en soi-même et plus encore chez l'interlocuteur ou le lecteur dans l'instant même de la profération ou de la lecture : ce dire se convertit essentiellement en faire, s'exhibe donc, pour reprendre la terminologie d'Austin, comme acte illocutoire ; il mime par son énonciation seule le message énoncé.⁴⁵

L'expression de la douleur participe donc grandement à produire «l'effet de présence». Même figuré dans un roman, le corps — y compris le corps de l'autre — ne peut être pensé en totale scission avec notre propre corps, une «communication latérale [...], de corps à corps»⁴⁶ s'établit, dans la mesure où «l'idée du corps implique [...] que tout individu se sente concerné dans sa chair»⁴⁷. À l'art du portrait et à la clôture de la représentation, qui offrent traditionnellement une image unitaire du personnage, se substitue une autre économie qui construit le sujet comme «moi corporel» et produit un effet d'immédiateté sur le lecteur. L'accent est mis sur la dichotomie entre intérieur et extérieur, dedans et dehors, frontière diffuse qui dessine l'enveloppe d'un corps. Pour encore renforcer l'opposition entre le protagoniste et le monde, Ellison choisit également un régime très particulier afin de décrire les autres personnages. À l'inverse du narrateur, ils sont généralement rapidement croqués, saisis dans diverses attitudes types. Dans les scènes collectives, les images rencontrées évoquent souvent — de par la palette de couleurs utilisée et le grossissement exacerbé de certains traits — l'esthétique de l'expressionnisme allemand : «*his face was a black blank of a face, only his eyes alive*»⁴⁸, «*as a joggled camera sweeps in a reeling scene, I saw the howling red faces crouching tense beneath the cloud of blue-gray smoke*»⁴⁹. À l'opposé de ces effets de déformation visuelle qui traduisent le vertige et la peur du personnage, le trait est généralement net et précis pour décrire les figures individualisées du pouvoir. Métaphores et métonymies stylisent l'image souvent jusqu'à la caricature : «*Barbee stood with his arms*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁶ Bernard Sichère, *Eloge du sujet*, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁷ Nadine Descendre, «Franta, le corps de la douleur», in *Esprit*, *Le corps... entre illusions et savoirs*, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁸ *Invisible Man*, *op. cit.*, p. 20 ; trad. : «sa figure n'était qu'un vide noir, où seuls vivaient les yeux» (*op. cit.*, p. 57).

⁴⁹ *Ibid.* ; trad. : «comme dans un de ces mouvements saccadés de caméra où la scène se met à tourner, je vis les faces rouges et hurlantes s'aplatir brusquement sous le nuage de fumée gris-bleu.» (*op. cit.*, pp. 57-58).

outstretched now, beaming over the audience, his Buddha-like body still as an onyx boulder»⁵⁰. Quant à Norton, le riche mécène blanc de l'Université où le narrateur est étudiant, quelques signes suffisent à le dépeindre : *«through the glass I saw him gazing at the long ash of his cigar, holding it delicately in his slender, manicured fingers»*⁵¹. Silhouettes croquées en quelques images choisies, ces figures fonctionnent comme les photos d'hommes et de femmes dont le narrateur déclare : *«the figures in the photographs had never seemed actually to have been alive, but were more like signs or symbols one found on the last pages of the dictionary...»*⁵² Tandis que l'existence du narrateur est rendue, au début du roman, par des stratégies de contournement qui ancrent sa présence, les autres personnages — équivalents des figures de maîtres du roman picaresque — n'ont guère plus de consistance que celle d'icônes symboliques qui permettent de parcourir le paysage social contemporain.

Quand la représentation est condamnée à n'être que simulacre

Le traitement des personnages n'est toutefois pas totalement dichotomique. Le narrateur, lui-même pris dans ses propres représentations ainsi que dans le faisceau du regard des autres, n'échappe pas à cette saisie schématisée du répertoire social. De brèves indications, à valeur toujours ironique, déclinent les différents masques qu'il se voit attribuer. C'est tantôt sa pigmentation qui est mise en avant. Qualifié de «nègre roux» durant l'épisode de la «Bataille Royale», la couleur de sa peau suscite une comparaison humoristique : *«in those days I was what they called ginger-colored, and he sounded as though he might crunch me between his teeth like a crisp ginger cookie»*⁵³. Dans un autre épisode en revanche, des membres de la Confrérie s'inquiètent de sa couleur lorsqu'il est recruté en tant qu'orateur :

But don't you think he should be a little blacker ? [...]

⁵⁰ *Ibid.*, p. 103 ; trad. : «Barbee avait à présent les bras étendus, un regard rayonnant posé sur l'assistance, son corps de Bouddha immobile comme un galet d'onyx.» (*Op. cit.*, p. 153).

⁵¹ *Ibid.*, p. 33 ; trad. : «Par le rétroviseur, je le voyais regarder fixement la longue cendre au bout de son cigare, qu'il tenait délicatement entre ses doigts effilés et manucurés.» (*Op. cit.*, p. 73).

⁵² *Ibid.*, p. 31 ; trad. : «il ne m'était jamais venu à l'idée que ces personnages avaient réellement existé ; ils me faisaient plutôt penser à ces signes et ces symboles que l'on trouve dans les dernières pages du dictionnaire...» (*op. cit.*, p. 55).

⁵³ *Ibid.*, p. 18 ; trad. : «en ce temps-là, j'étais ce qu'ils appellent roux et ce type avait l'air de vouloir me broyer entre ces dents comme un macaron au gingembre bien croustillant.» (*Op. cit.*, pp. 71-72).

*So she doesn't think I'm black enough. What does she want, a black-face comedian ? [...] Maybe she wants to see me sweat coal tar, ink, shoe polish, graphite. What was I, a man or a natural resource ?*⁵⁴

L'humour naît du décalage permanent entre les différents rôles que le personnage souhaiterait se voir attribuer et ceux qu'on lui propose. Alors que durant son adolescence, il s'imaginait «comme un futur Booker T. Washington»⁵⁵ — ce fils d'esclave noire qui réussit à faire des études supérieures et dirigea Tuskegee, la première et la plus importante université noire des Etats-Unis — , il tombe des nues lorsque la Confrérie lui propose d'endosser ce même rôle :

*"Let's put it this way," he said. "How would you like to be the new Booker T. Washington ?"
"What !" I looked into his bland eyes for laughter [...]. "Please, now," I said.
"Oh, yes, I'm serious."
"Then I don't understand you." Was I drunk ? I looked at him; he seemed sober.*⁵⁶

Tandis qu'à son arrivée à New York, le narrateur a conçu une nouvelle image de lui-même, plus flatteuse, moins austère, que celle de Booker T. Washington, c'est par un effet de boomerang, l'image qu'on lui retourne de lui-même. Entre temps pourtant, sa perspective a changé et la réussite sociale s'incarne désormais pour lui en une tout autre figure :

*In my mind's eye I continued to see him gazing into his watch, but now he was joined by another figure; a younger figure, myself; become shrewd, suave and dressed not in somber garments (like his old-fashioned ones) but in a dapper suit of rich material, cut fashionably, like those of the men you saw in magazine ads, the junior executive types in Esquire. I imagined myself making a speech and caught in striking poses by flashing cameras...*⁵⁷

⁵⁴ *Ibid.*, p. 230 ; trad. : «— Mais ne devrait-il pas être un peu plus noir, à votre avis ? [...] Ainsi elle estime que je ne suis pas assez noir. Qu'est-ce qu'elle veut, un comédien au visage noirci ? [...] Elle désire peut-être me voir suer le coaltar, l'encre, le cirage, la plombagine ? Qu'est-ce que je suis, un homme ou une ressource naturelle ?» (*Op. cit.*, p. 311).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 51 ; pour le texte original, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 231-232 ; trad. (*op. cit.*, p. 313) :

— Formulons les choses ainsi, dit-il. Que diriez-vous d'être le nouveau Booker T. Washington ?

— Quoi ! Je cherchai dans son regard affable l'étincelle du rire [...]. Je vous en prie, voyons, dis-je.

— Oh, mais si, je parle sérieusement.

— Alors, je ne vous comprends pas. Etais-je donc ivre ? Je le regardai : il ne paraissait pas avoir bu.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 125 ; pour le texte original : «Dans mon esprit, je le voyais toujours scruter sa montre, mais il était rejoint à présent par une autre silhouette plus jeune, moi. J'étais transformé : matois, suave, je portais non pas des vêtements sombres (comme les siens, démodés), mais un costume pimpant de riche tissu, d'une bonne coupe au goût du jour, comme en portent les hommes que l'on voit dans les réclames des revues, genre jeune cadre dans *Esquire*. Je me vis en train de faire un discours, saisi dans des poses avantageuses par les caméras crépitantes...» (*Op. cit.*, p. 182).

Comme le montrent bien ces effets de montages qui multiplient les points de vue et «juxtaposent les consciences»⁵⁸, il s'agit plus — selon les termes employés par Ellison — de «rendre l'histoire plutôt que de se contenter de la raconter» («*you render the story rather than just tell it*»⁵⁹). Et de fait, ce n'est que progressivement, en suivant les différentes étapes de l'évolution du protagoniste, que le lecteur comprend la véritable nature de l'invisibilité, notion qui creuse l'écart entre présence et représentation.

Vers une nouvelle forme de *cogito*

Comme le suggèrent les passages précédemment cités, l'être du protagoniste s'efface non seulement à la faveur des différents rôles que les autres personnages projettent sur lui, mais également du fait qu'il possède — comme le montre son autoportrait imaginaire — une représentation faussée de lui-même. Durant sa période d'innocence, aucune densité ne semble habiter ce «personnage-réflexeur», comme traversé par le regard des autres. Pire le protagoniste participe à ce phénomène d'invisibilisation, au sens où il s'efforce de dissimuler en lui son «vieux moi agraire»⁶⁰ de Noir du Sud qui le relie au passé. Il tente de parler⁶¹ et de manger comme les gens du Nord, procédant ainsi à un effacement systématique de cette donnée pourtant constitutive de son être :

"I've got something good for you," he said, placing a glass of water before me. "How about the special ?"

"What's the special ?"

"Pork chops, grits, one egg, hot biscuits and coffe!" He leaned over the counter with a look that seemed to say, There, that ought to excite you, boy. Could everyone see I was southern?

*"I'll have orange juice, toast and coffee," I said codly.*⁶²

⁵⁸ Expression que je reprends à Ralph Ellison qui écrit s'agissant de Dostoïevski et de Tolstoï : «De tels écrivains vous apprennent à explorer les riches possibilités de la fiction, en juxtaposant la conscience du paysan à celle de l'aristocrate, et vice versa» («*A Completion of Personality*», art. cité, p. 801, ma traduction).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 800.

⁶⁰ *Homme invisible...*, *op. cit.*, p. 300 ; texte original : «*that old agrarian self*» (*op. cit.*, p. 221).

⁶¹ Cf. «*But here in the North I would slough off my southern ways of speech. Indeed, I would have one way of speaking in the North and another in the South.*» (*Ibid.*, p. 125) ; trad. : «Mais ici, dans le Nord, je me dépouillerais de mes idiotismes et intonations sudistes. En fait, j'aurais deux façons de parler, une pour le Nord, l'autre pour le Sud.» (*Op. cit.*, p. 183).

⁶² *Ibid.*, p. 135 ; trad. (*op. cit.*, p. 196) :

— J'ai quelque chose de bon pour vous, dit-il en posant un verre d'eau devant moi. Qu'est-ce que vous dites du spécial ?

— Qu'est-ce que le spécial ?

Cette entreprise d'auto-négation organisée est pourtant progressivement contrecarrée par une forme de «retour du refoulé». La première réaffirmation du moi profond est involontaire et s'inscrit une nouvelle fois par le biais du corps du narrateur. Alors qu'il erre dans la rue par une froide journée d'hiver, l'odeur d'ignames en train de cuire dans le four d'un marchand ambulant suscite en lui une «résurrection de la mémoire» : «*I stopped as though struck by a shot, deeply inhaling, remembering, my mind surging back, back*»⁶³. Comme chez Proust, c'est une sensation qui procure «la joie du réel retrouvé»⁶⁴ et donne à l'être un sentiment de plénitude. La sensualité qui entoure la description de l'igname («yam» en anglais) réconcilie non seulement avec le corps («*bubbles of brown syrup had burst the skin [...] I broke it, seeing the sugary pulp steaming in the cold*»⁶⁵), elle suscite également l'expression d'une nouvelle forme de *cogito*, charnel s'il en est : «*They're my birthmark, I said. I yam what I am!*»⁶⁶ (formule qui reprend humoristiquement le «cri de Whitman»⁶⁷ : «*I am what I am!*»). Même si le narrateur renoue par cette affirmation de soi avec sa culture ancestrale et cesse de faire le jeu de l'invisibilisation, à ce stade il n'a pourtant pas pris la pleine mesure de son invisibilité. Pour ce faire, deux autres événements seront nécessaires : la mort de Tod Clifton, l'ami, le double positif, et la rencontre avec Rinehart, le grand escroc.

Invisibilité et cécité

Avant de comprendre la cécité qui frappe les autres, le narrateur doit tout d'abord affronter son propre aveuglement. Lui-même a en effet longtemps refusé de voir une partie de la communauté noire et il la découvre, effaré, après la mort de Tod. Dans le métro, le regard du narrateur s'ouvre subitement au monde, comme happé par le spectacle de trois jeunes hommes :

— Côtelettes de porc, farine de maïs, un œuf, des crêpes chaudes et du café ! Il se pencha sur le comptoir d'un air qui semblait dire : alors, ça devrait t'exciter, mon garçon. Ça se voyait donc tant que ça, que j'étais sudiste ?

— Je prendrai un jus d'orange, des toasts et un café, dis-je froidement.

⁶³ *Ibid.*, p. 199 ; trad. : «Je m'arrêtai, comme atteint par un coup, j'aspirai profondément, les souvenirs surgissaient, mon esprit remontait loin, loin, comme une vague.» (*Op. cit.*, p. 274).

⁶⁴ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *A la Recherche du temps perdu*, Gallimard, Pléiade, III, 1954, p. 879.

⁶⁵ *Invisible Man*, *op. cit.*, p. 200 ; trad. : «des bulles de sirop doré avaient crevé la peau [...] Je l'ouvris ; la pulpe sucrée fumait dans le froid.» (*Op. cit.*, p. 275).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 201 ; pour la traduction qui ne peut rendre totalement compte du jeu de mots : «C'est ma marque de naissance, dis-je. Je bouffe ce que je suis.» (*Op. cit.*, p. 277).

⁶⁷ Expression utilisée par Pierre-Yves Pétillon dans son article intitulé «Blues pour un mutant», *Critique*, n° 257, oct. 1968, pp. 855-862, p. 861.

It was as though I'd never seen their like before: Walking slowly, their shoulders swaying, their legs swinging from their hips in trousers that ballooned upward from cuffs fitting snug about their ankles; their coats long and hip-tight with shoulders far too broad to be those of natural western men. [...]

I stared as they seemed to move like dancers in some kind of funeral ceremony [...] Now moving through the crowds along 125th Street, I was painfully aware of other men dressed like the boys [...] . They'd been there all along, but somehow I'd missed them.⁶⁸

Bien qu'il ait été recruté par la Confrérie pour travailler dans Harlem, le narrateur se rend compte, qu'absorbé par son rêve⁶⁹ et ses succès d'orateur, il n'a jamais vraiment observé certaines composantes de la population noire. Désormais, il la découvre, à travers les yeux de Tod Clifton, ce frère mort, assassiné, dont il s'approprie le regard⁷⁰.

Fin de l'entreprise d'invisibilisation, le dessillement ultime nécessite cependant une nouvelle épreuve. Tout comme le narrateur a maintenu ces jeunes gens dans l'angle mort de son champ de vision, il doit comprendre que lui-même a été la victime d'un effacement comparable dans le regard des autres. Jusqu'à présent, il n'a eu que de brèves intuitions du phénomène («*it was as though they hadn't seen me, as though I were here, and yet not here*»⁷¹), mais il n'en a pas encore pris la pleine mesure. La cécité d'autrui est certes révélée par l'épisode cruel et cocasse où Frère Jack perd son œil de verre, mais le protagoniste en fait surtout l'expérience directe lorsqu'il endosse involontairement l'apparence de Rinehart en guise de camouflage. Pour échapper à ceux qui le poursuivent, le personnage achète des lunettes noires et un chapeau au large bord. Il se rend alors compte que, sous ce déguisement, tous ceux qui le croisent le prennent pour Rinehart, le grand maître de la mystification. Le camouflage est mis à l'épreuve plusieurs fois, et à chaque fois, le protagoniste fait le même constat :

⁶⁸ *Invisible Man*, op. cit., pp. 332-335 ; trad. : «On aurait dit que je n'avais jamais vu leur pareil de ma vie : ils marchaient lentement, leurs épaules se balançaient, leurs jambes, dont le mouvement partait de la hanche, étaient moulées dans des pantalons qui ballonnaient vers le haut à cause des revers coquettement ajustés autour des chevilles, leurs vestes étaient trop longues, serrées aux hanches, avec les épaules bien trop larges pour des occidentaux normaux. [...] Je les regardai attentivement : ils avaient l'air d'évoluer comme des danseurs dans une sorte de cérémonie funèbre [...] Maintenant, mêlé à la foule de la Cent-Vingt-Cinquième rue, je m'aperçus, non sans douleur, qu'il y avait quantité d'autres hommes habillés comme ces trois garçons [...] Ils étaient là depuis toujours, mais, je ne sais comment, je ne les avais pas remarqués. Je les avais manqués...» (Op. cit., pp. 435-438).

⁶⁹ Cf. «*I'd been asleep, dreaming.*» (Ibid., p. 335) ; trad. : «Je m'étais endormi, plongé dans un rêve.» (Op. cit., p. 439).

⁷⁰ Cf. «*Clifton would have known them better than I. He knew them all the time.*» (Ibid., p. 334) ; trad. : «Clifton les aurait mieux connus que toi. Il les avait toujours connus.» (Op. cit., p. 438).

⁷¹ Ibid., p. 229 ; trad. : «tout se passait comme s'ils ne m'avaient pas vu, comme si je me trouvais ici, et malgré tout, absent.» (Op. cit., p. 309).

*I trembled with excitement; they hadn't recognized me. It works, I thought. They see the hat, not me. There is a magic in it. It hides me right in front of their eyes... [...] It was as though by dressing and walking in a certain way I had enlisted in a fraternity in which I was recognized at a glance— not by features, but by clothes, by uniform, by gait.*⁷²

Involontairement, Rinehart, personnage de *trickster* aux multiples facettes⁷³, initie le narrateur à l'invisibilité et à l'ambivalence qui la caractérise. Il est celui qui, selon une formule du texte, permet de contempler «*THE SEEN UNSEEN*»⁷⁴, celui qui rend visible l'invisible. Son accoutrement — qui évoque d'ailleurs celui de l'homme invisible dans le roman de Wells⁷⁵ — exhibe en effet une apparence et, du même coup, donne forme et unité à la multiplicité de son être chaotique et dissolu. A l'inverse, alors que le narrateur croyait être vu par les autres, il découvre, à la faveur du déguisement, son invisibilité. Seuls des lunettes noires et un chapeau le rendent visible aux yeux des autres. Auparavant, tout comme il n'avait jamais vu les trois jeunes gens qu'il a subitement découverts dans la scène du métro, lui aussi se trouvait dans l'angle mort du regard des autres. Pourtant, comme il l'avait déjà constaté dans l'épisode où il s'était affronté à Frère Jack, l'homme à l'œil de verre : «*So that is the meaning of discipline, I thought, [...] blindness, he doesn't see me. He doesn't even see me*»⁷⁶.

Conclusion : l'invisibilité ou le règne de l'ambivalence

Après avoir tenté de saisir l'invisibilité dans son évanescence en suivant le fil du texte, il est possible, à ce stade de l'analyse, d'en proposer une approche plus synthétique. Une œuvre qui constitue, de façon peut-être inattendue, un intertexte privilégié du roman permet ce travail : *Œdipe*

⁷² *Ibid.*, pp. 366-367 ; trad. : «Je tremblai d'excitation ; ils ne m'avaient pas reconnu. Ça marche, me dis-je. C'est le chapeau qu'ils voient, pas moi. Il est comme magique. Il me dissimule à leurs regards sous leurs yeux mêmes... [...] Tout se passait comme si, en m'habillant d'une certaine façon et en adoptant une certaine démarche, je m'étais enrôlé dans une fraternité où l'on me reconnaissait au premier coup d'œil — pas par la physionomie, mais les vêtements, l'uniforme, l'allure.» (*Op. cit.*, pp. 478-479).

⁷³ Cf. «*Still, could he be all of them : Rine the runner and Rine the gambler and Rine the briber and Rine the lover and Rinehart the Reverend? Could he himself be both rind and heart?*» (*ibid.*, p. 376) ; trad. : «Mais tout de même, pouvait-il être tous ces personnages : Rine le courtier de loterie, Rine le joueur, Rine le corrupteur, Rine l'amant et Rinehart le Révérend ? Pouvait-il être à la fois l'écorce et le cœur ?» (*op. cit.*, p. 489).

⁷⁴ *Invisible Man*, *op. cit.*, p. 374.

⁷⁵ Cf. «*At the first hat shop I went in and bought the widest hat in stock and put it on. With this, I thought, I should be seen even in a snowstorm...*» (*Ibid.*, p. 365) ; trad. : «J'entrai chez le premier chapelier, achetai le chapeau le plus large de tout le magasin et le mis aussitôt. Avec ça, me dis-je, on devrait me voir même en pleine tempête de neige...» (*Op. cit.*, p. 477).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 359 ; trad. : «C'est donc ça, la signification de la discipline, me dis-je, [...] la cécité, il ne me voit pas. Il ne me voit même pas.» (*Op. cit.*, p. 469).

Roi de Sophocle. Il serait certes fastidieux de relever tous les passages qui paraissent faire référence à cette tragédie, aussi me contenterai-je de relever les rapprochements les plus éclairants. Tout le roman d'Ellison est traversé par la dichotomie axiale «visibilité/invisibilité». Elle structure le texte et est modulée par une multitude de formes plus ou moins antithétiques, beaucoup plus remarquables dans le texte original que dans sa traduction. On relève notamment les oppositions entre «*the seen and the unseen*», «*blind men and invisible man*⁷⁷», «*the inner eyes and the physical eyes*⁷⁸», «*to visualize oneself and not to see or to be unseen* », «*the sight and the insight*⁷⁹», «*blindfolded*⁸⁰ and '*blind bat*'⁸¹». En fait, loin d'exprimer des oppositions fondatrices, la plupart de ces expressions révèlent la dualité du monde, son ambivalence essentielle. L'omniprésence de cette dualité rend possibles tous les renversements. Tout comme Œdipe qui se révèle être étranger et pourtant natif de Thèbes, le fils mais aussi l'époux de sa mère, le déchiffreur d'énigme et l'énigme même qu'il se propose de déchiffrer, l'homme invisible est non seulement un homme que l'on voit sans voir, mais c'est également un aveugle qui se heurte lui-même à l'aveuglement des autres. Aussi, comme dans la tragédie grecque, le protagoniste ne peut-il reconnaître l'ambiguïté du monde qu'après avoir accompli un long cheminement. Certains personnages, comme l'ancien combattant du Golden Day, ce fou clairvoyant, ont beau révéler la vérité au jeune homme dès le troisième chapitre, celui-ci ne l'entend pas :

*"You see," he said turning to Mr. Norton, "he has eyes and ears and a good distended African nose, but he fails to understand the simple facts of life. Understand. Understand? It's worse than that. He registers with his senses but short-circuits his brain. Nothing has meaning. He takes it in but doesn't digest it. Already he is—well, bless my soul! Behold! a walking zombie! [...] He's invisible [...] "A little child shall lead them," the vet said with a smile. "But seriously, because you both fail to understand what is happening to you. You cannot see or hear or smell the truth of what you see [...] It's classic! [...] Poor stumblers, neither of you can see the other. To you he is a mark on the score-card of your achievement, a thing and not a man; a child, or even less—a black amorphous thing. And you, for all your power, are not a man to him, but a God, a force—"*⁸²

⁷⁷ Cf. «*Why should I worry over bureaucrats, blind men? I am invisible.*» (*Ibid.*, p. 399).

⁷⁸ Cf. «*A matter of the construction of their inner eyes, those eyes with which they look through their physical eyes upon reality.*» (*Ibid.*, p. 3).

⁷⁹ A la fin du premier chapitre, s'agissant de la formule prémonitoire «*Keep This Nigger-Boy Running*» («Continuez à faire courir ce négroillon», *op. cit.*, p. 65), le narrateur déclare : «*But at that time I had no insight into its meaning.*» (*Ibid.*, p. 26, souligné par moi).

⁸⁰ Participe passé employé dans l'épisode de la «Bataille Royale» (*ibid.*, p. 18).

⁸¹ Cf. «*They were blind, bat blind...*» (*Ibid.*, p. 383).

⁸² *Invisible Man*, *op. cit.*, pp. 72-73 ; pour le texte original : «— Vous voyez, dit-il en se tournant vers Mr. Norton. Il a des yeux, des oreilles, et un bon nez épaté d'Africain, mais il ne parvient pas à comprendre les simples réalités de la vie. Comprendre. Comprendre ? C'est pis que cela. Il enregistre avec ses sens, mais il met son cerveau en court-circuit. Rien n'a de signification. Il

Comme la révélation du devin Tirésias, le discours du vétéran est des plus énigmatiques, pourtant tout est déjà dit. Il faudra cependant longtemps au jeune homme avant qu'il n'«appren[ne] à regarder sous la surface des choses»⁸³. Ce n'est que depuis le «trou de l'invisibilité»⁸⁴ qu'il parviendra à rendre compte de la réalité des choses. Guéri de sa myopie, pour accorder son discours au réel, il devra accommoder son regard, développer une vision astigmatique du monde, en accord avec sa dualité.

Le discours philosophique présente l'avantage de pouvoir directement formuler une analyse. «Le monde est ce que nous voyons et pourtant, il nous faut apprendre à le voir»⁸⁵, écrit Merleau-Ponty. Mais comment représenter cette dualité au sein de la fiction, comment produire cette vision du réel à double fond ? Telle est bien la difficulté qu'affronte le romancier. Pour la résoudre, Ellison trouve un biais subtil en jouant sur l'ambiguïté du réalisme. Le réalisme se donne comme un discours de vérité qui prétend refléter fidèlement le monde. Il n'est cependant qu'une vision du réel qui conforte des représentations conventionnelles, déjà constituées. Le réalisme présente, en conséquence, exactement le même travers que la vision péremptoire du réel qui, au sein du roman, rend autrui invisible. La solution consiste donc, pour Ellison, à exploiter cette coïncidence. Il doit «gratter» la surface du réalisme, afin d'exhiber la nature de masque, d'écran de sa prétendue transparence. Comment toutefois entamer ce travail de sape, de dés-illusion ? Toute représentation ne ferait que substituer un simulacre à un autre. Il faut donc trouver un autre biais. Mettre en perspective l'illusion de la représentation en créant la contre-illusion de la présence («*an illusion was creating a counter-illusion*»⁸⁶), telle est la solution que promeut Ellison. Pour ce faire, comme le suggèrent les métaphores oculaires que j'ai utilisées ainsi que l'abondance des instruments

absorbe mais ne digère pas. Il est déjà — oui, ma parole ! — Regardez ! Un zombie parmi les hommes ! [...] Il est invisible [...] Un petit enfant les conduira, dit le vétéran avec un sourire. Mais sérieusement, vous êtes tous les deux incapables de comprendre ce qui vous arrive. Vous n'arrivez pas à voir, à entendre, à sentir la vérité de ce que vous voyez [...] La chose est classique ! [...] Pauvres êtres trébuchants, aucun des deux ne peut vraiment voir l'autre. Pour vous, ce garçon est une marque sur l'ardoise de votre réussite, une chose, pas un homme ; un enfant, pas même, une chose noire amorphe. Et vous, en dépit de toute votre puissance, vous n'êtes pas un homme à ses yeux, mais un dieu, une force.» (*Op. cit.*, pp. 119-120).

⁸³ *Op. cit.*, p. 173 ; pour le texte original : «*But for God's sake, learn to look beneath the surface*» (*op. cit.*, p. 118).

⁸⁴ Cf. «[...] *for all life seen from the hole of invisibility is absurd.*» (*Invisible Man*, *op. cit.*, p. 437).

⁸⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 389.

optiques qui jalonnent le roman⁸⁷, le texte met en avant non pas ce qui est censé être vu, mais la façon de voir, de ressentir. Comme le déclare le narrateur : «*I'd make invisibility felt if not seen, and they'd learn that it could be as polluting as a decaying body, or a piece of bad meat in a stew*»⁸⁸. En conformité avec ces images morbides, pour imposer un point de vue, pour construire chez le lecteur «une conscience de la perspective»⁸⁹, le romancier doit creuser un trou dans le texte, pour y enfouir une présence, source d'un regard dérangeant qui contamine la vision du lecteur. Ce trou, c'est l'angle aveugle qu'il nous force à garder dans notre champ de vision («*BEHOLD THE SEEN UNSEEN / BEHOLD THE INVISIBLE*»⁹⁰) en en faisant le foyer paradoxal du roman. De ce fait, c'en est bien fini du mystère et de la fluidité des créatures fantomatiques qui cristallisent l'énigme du texte fantastique. Chez Ellison, l'homme invisible est une présence charnelle, c'est en revanche son invisibilité qui est énigmatisée et mystérieuse. Elle fait l'objet d'un apprentissage pour le narrateur et, *a posteriori*, pour le lecteur. Pas plus que le sujet qu'elle frappe, elle ne peut être représentée directement. Seule une présentation perspectiviste et sensualiste de son appréhension par le sujet peut être livrée. Un être est là qui capte le monde, l'éprouve et en est affecté. Nous suivons l'évolution de sa perception et de son regard, pour obtenir finalement — par un jeu de combinaisons et de réajustements successifs — la mise au point finale. Comme le protagoniste enfoui dans cette cave, nous sommes prisonniers de cette nouvelle caverne platonicienne pour y être soumis au dévoilement progressif non pas du visible, mais de l'invisible. Souvent malmené par la violence du texte, le regard tantôt obturé, tantôt aveuglé, le lecteur est, comme le narrateur, appelé à renoncer à une représentation stable et rassurante du monde pour mieux le percevoir, le ressentir. Le réel se manifeste rarement toutefois, à travers des sensations de plaisir. La plupart du temps, il s'impose dans l'expression de la douleur et de la violence faite au corps. «Aussi irrésistible

⁸⁷ On se rappelle l'image des «miroirs en gros verre déformant» employée dans le prologue, l'œil de verre de Frère Jack ou encore les verres brillants des lunettes de Rinehart qui révèlent «une nouvelle section de la réalité» (*op. cit.*, p. 491).

⁸⁸ *Invisible Man*, *op. cit.*, p. 384 ; trad. : «Mon invisibilité, je la rendrais sensible, sinon visible, et ils apprendraient que pour la pollution, cela valait bien un cadavre en décomposition, ou un morceau de viande avariée dans un ragoût.» (*Op. cit.*, p. 499).

⁸⁹ Cf. «*Scene and circumstance combined to give ideas resonance, and to compel a consciousness of perspective. What one reads becomes part of what one sees and feels.*» (Ralph Ellison, «*Remembering Richard Wright*», 1971, in *The Collected Essays of Ralph Ellison*, *op. cit.*, pp. 659-675, p. 673).

⁹⁰ *Invisible Man*, *op. cit.*, p. 374.

qu'une matraque»⁹¹, la réalité cogne, donne des coups ; avec le personnage, le lecteur encaisse, rit, grince des dents.

Crystel Pinçonat,
Université Denis Diderot, Paris 7 (Jussieu)

⁹¹ *Homme invisible...*, *op. cit.*, p. 555 ; pour le texte original : «*reality is as irresistible as a club*» (*op. cit.*, p. 432).